

Forma y abstracción en la poesía de José Ángel Valente

Form and abstraction in José Ángel Valente's poetry

GUILLERMO AGUIRRE MARTÍNEZ

Romanisches Seminar
Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Bispinghof 3A
48143 Münster, Alemania
aguirre.martinez@uni-muenster.de

RECIBIDO: 22 DE FEBRERO DE 2013
ACEPTACIÓN DEFINITIVA: 25 DE JUNIO DE 2013

Resumen: El presente trabajo consiste en un estudio de la poesía de José Ángel Valente a través de diferentes formas conceptuales. Estas formas pueden ser comprendidas como proyecciones simbólicas que funcionarán a modo de puente entre un orden material de su creación y un orden espiritual. De este modo, partiremos del estudio de conceptos abstractos para posteriormente desplazarnos hacia la observación de aspectos más tangibles de su obra tal y como lo es, por ejemplo, el color entendido desde un punto de vista simbólico. Otros aspectos que tendremos en cuenta serán la amplitud del espacio poético o la dirección tomada por los elementos que animan este espacio. Todo ello nos permitirá ampliar la comprensión del universo que la poesía de José Ángel Valente nos presenta.

Palabras clave: José Ángel Valente. Poesía española. Formas conceptuales. Abstracción. Universo imaginario.

Abstract: This paper consists of a study on José Ángel Valente's poetry throughout its conceptual shapes. These shapes will be understood as symbolic projections which work as a bridge between a material poetic order and a spiritual one. First of all, we will study some abstract concepts like the point, the line, or the circle, and then we will observe more tangible aspects like the value and the role of colour in Valente's universe. Other aspects that we will study are, for example, the amplitude of the poetic space, and the direction traversed by the different symbolic elements of the poetry. All these factors allow us broadening the understanding of José Ángel Valente's poetry.

Keywords: José Ángel Valente. Spanish poetry. Conceptual shapes. Abstraction. Imaginary.

1. INTRODUCCIÓN

Como componentes indicativos de una orientación espiritual, las formas conceptuales, representadas en mayor medida de manera abstracta que de manera palpable, ofrecen una explicación interesante para comprender las búsquedas emprendidas por José Ángel Valente en el conjunto de su poesía, dando forma a un lenguaje claro y capaz de aportar una interpretación adecuada de cuantos aspectos se pretendan estudiar. La distribución de elementos sustanciales y de aquellos otros esenciales, la alternancia entre un orden cuantitativo y otro cualitativo, resultará enteramente sintomática de la estructura simbólica presentada por la poesía del autor. Como componente elemental, la materia informe constituirá un punto de partida; sin embargo, dada su nula capacidad conceptual, habremos de acudir a la expresión formal, a aquello que los escolásticos denominaron *materia segunda*,¹ para aprehender revelaciones del universo estudiado. De esta manera, siguiendo las explicaciones de la psicología arquetípica, comprenderemos que el fondo del imaginario de una determinada creación se reflejará primeramente a partir de una serie de formas sencillas universales –formas conceptuales– que sólo más adelante fructificarán en diferentes símbolos, que a su vez tomarán una u otra imagen dependiendo de la cultura en que se desarrolle la obra en cuestión. Estos símbolos, indudablemente, vendrán caracterizados con uno u otro disfraz dependiendo de las experiencias asimiladas por cada autor.

Las relaciones que a continuación estableceremos obedecen más a cualidades simbólicas que a causalidades o aspectos mensurables, poco útiles de cara a nuestro deseo de no reducir el símbolo, la cualidad, a la mera cantidad. Consideraba Benedetto Croce que la forma interior es ya una causa que pertenece al destino del sujeto; nosotros así lo creemos. Evidentemente, resulta lógico pensar que esta forma interior potencialmente podría resultar inabarcable, proyectándose infinitamente a través de una escala de múltiples simbolizaciones –de modo que, por ejemplo, la función del pez, la sierpe o el ave formasen parte de un mismo desarrollo en la poesía de un determinado autor–, sin embargo, por ello mismo, con el fin de aprehender lo ilimitado, más conveniente nos resultará centrarnos en su sentido, en la trayectoria que esa fuerza espiritual dibujará de modo constante a lo largo de la creación.

De acuerdo con Rafael-José Díaz y en relación con lo recién expuesto, “si bien no hay en la obra de Valente un diseño sistemático, sí existe un centro generador del que todo proviene [...]. El simulador, genera su propia

metamorfosis para recorrer la cadena de las apariencias innúmeras hasta llegar a la revelación de su auténtico ser” (32). Partiremos, según esta idea, de una forma previa a la expresión o, de acuerdo con el pensamiento mencionado por Croce, de aquello que permite atender al destino del objeto estudiado.

Esta forma previa, comprendida como “protopalabra” por Domínguez Rey, será la que dé inicio a un cosmos de imágenes tratadas en los estudios sobre el autor fundamentalmente desde su configuración simbólica en detrimento de una geometría de las formas, motivo por el que resultará de gran utilidad acudir a la obra de grandes sistematizadores de la materia –Guénon, Jung, Corbin o Eliade– con el fin de complementar lo que la crítica se ha encargado de ir rastreando y descifrando de manera asistemática en este campo de las cristalizaciones geométricas. Un papel relevante cobrará, por último, el estudio del color y su función dentro del imaginario del autor, materia tratada entre los estudiosos de Valente de modo parcial con la excepción de lo expuesto por Eva Valcárcel en *El fulgor o la palabra encarnada*. A este aspecto cromático nos acercaremos desde su valor como fenómeno de engarzamiento entre el orden de lo conceptual y el de lo sensible.

2. ABSTRACCIÓN Y REPRESENTACIÓN

La confianza mostrada por José Ángel Valente en encontrar dentro de un plano existencial, sometido a la historia, un sentido de orden espiritual podrá observarse nítidamente en sus tres primeros poemarios: *A modo de esperanza* (1955), *Poemas a Lázaro* (1960) y *La memoria y los signos* (1966). En ellos se descubre el presentimiento de una atributo cualitativo encerrado en la materia, situación que determinará la radicalidad con que el poeta lleva a cabo un trabajo de indagación inicial, en ocasiones fructífero: “Bajo la palabra insistente / como una invitación o una súplica / debíamos hallarnos, debíamos hallar / una brizna de mundo” (Valente 2006, 214), y en ocasiones desalentador, como en: “Ven tú que tardas, amanecer que tardas bajo la costra opaca” (Valente 2006, 213). Las alusiones a un pronto engendramiento, a una próxima explosión de vida, de imágenes, son constantes en los poemarios iniciales, siendo muy escasos, casi nulos, los momentos de carencia de confianza en la existencia de un núcleo, de una raíz que preceda a la expresión primera del verbo.

De este modo, por medio de esta indagación en el propio verbo, el poeta se dirigirá de manera decidida a la búsqueda de aquella sustancia eterna que reside en su interior, al tiempo que paralelamente tratará de destruir todos

aquellos sedimentos considerados falsos y engañosos. En referencia a este aspecto, indica Román G. Cuartango que

el proceso se encuentra siempre inacabado: cada nueva construcción es seguida de una disolución adecuada a ella. El ser, siempre a punto de ser aprehendido, resulta una empresa fallida una vez detrás de otra. No obstante, de ese modo se consume el propio ser, puesto que hay un gozo en ese juego del incesante construir y destruir. (25)

Dado este no acabamiento, una distinción entre el sentido tomado por la forma primera y su posterior orientación aportará relevantes nociones encaminadas a comprender el sentido último del objeto poético.

El presente enfoque nos lleva, en primer lugar, a observar un ahondamiento representado mediante reiterados descensos, mediante continuas indagaciones realizadas en un plano vertical en cuya raíz el sujeto buscará una semilla, la expresión primigenia o intención original que permitirá el posterior desarrollo ascendente de su empresa espiritual. Así, a partir de *Breve son* (1968), quinto poemario del autor, esta inmersión recién mencionada se irá acentuando: “Bajemos a cantar lo no cantable” (Valente 2006, 258). El sujeto acude entonces hacia unas cavidades donde espera encontrarse consigo mismo, con su forma pura desprovista de sedimentos adheridos. La empresa, a medida que se avanza hacia ese centro del ser, carente de representación pero origen de todas las formas, será vivida ya de modo entusiasta, ya fatigoso, en tanto que se desconocen las dimensiones del pozo por el que ese sujeto lírico se adentrará.

El poeta manifestará aquí su particular oposición a un mundo de imágenes hasta poco antes considerado válido, enfrentándose, de cara a este fin, a su alter ego, Agone, figura relevante en el conjunto de su poesía, tratando de este modo de adentrarse en un terreno menos fragmentado que el habitado hasta entonces. Esta intención de aunar pulsiones, este eros poético –en palabras de Marcela Romano–, constituirá un primer paso para que dichas pulsiones cristalicen en las formas que más adelante estudiaremos:

Frente al contundente protagonismo de este sujeto terminal [Agone], simulacro o máscara, otro sujeto, sesgado a lo largo del libro, en la periferia de la voz, surge para reparar, desde otro lugar, esa puesta en abismo de la identidad: nos referimos al sujeto erótico, inscrito en la totalidad de la

producción valentiana como una identidad disuelta, sí, pero en la plenitud caótica de los cuerpos primordiales, los cuerpos del amor. (Romano 114)

En contraste con este deshacimiento del “sujeto terminal”, apreciamos en el presente recorrido hacia las profundidades un anhelo de recuperación de la infancia, una intención de reavivar la inocencia de la mirada y del pensamiento, un deseo de reunir ambos términos. El poeta se adentrará por consiguiente en el ya lejano mundo de la niñez con el propósito de despojarse de un mundo de formas muertas, de salir de una racionalidad vacía y entregarse a un universo aún informe donde, quizás, encuentre como forma primera la huella de algún dios, síntoma inequívoco de su ausencia, primer signo de certeza.

Resulta interesante observar este avance como un primer momento de destrucción de toda forma sobreimpuesta, enemiga del cumplimiento del propio destino. En palabras de Eva Valcárcel, “la inmersión voluntaria en las aguas significa la aceptación de un momento de renuncia a la existencia, un instante de vacío, la conquista del vacío, la vuelta a los orígenes y la adquisición de una fuerza vital nueva” (137), quedando el poeta por un momento desposeído de toda guía pero seguro ya de que cuanto acontece será parte indisoluble de sí mismo.

Será en las páginas de *Treinta y siete fragmentos* (1989) donde José Ángel Valente, aun continuando con la destrucción de falsos ídolos, dé con esas primeras huellas, aún remotas, de un dios lejano, de formas y órdenes remi-
nentes a una más verdadera concepción del universo, tornándose su poesía en verdadero rito de iniciación. A este respecto, indica Mircea Eliade que

el hombre moderno ha “olvidado” la religión, pero lo sagrado sobrevive sepultado en su inconsciente. [...] El hombre moderno ha perdido la posibilidad de vivir lo sagrado en el plano de la conciencia, pero continúa alimentado y guiado por su inconsciente. Y, como algunos psicólogos no dejan de recordarnos, el inconsciente es “religioso” en el sentido de que está constituido por pulsiones y figuras cargadas de sacralidad. (141)

Frente a este hombre moderno distanciado de lo religioso y, por lo tanto, carente de destino o sentido interior, el poeta caminará continuamente hacia un terreno sagrado, creará terreno sagrado, haciendo de su búsqueda una indagación de su destino, un deseo por desvelar las más desnudas esencias de su interioridad.

3. EL REINO DE LA CANTIDAD Y EL REINO DE LA CUALIDAD

Asistimos, en consecuencia, a un descenso en pos de la forma sagrada, perdida a medida que el individuo la fue rechazando a raíz de un proceso analítico, racional, correspondiente con una reducción de lo dotado de cualidad a lo meramente cuantitativo. Efectivamente, en tanto que base de una forma, el número –en su sentido matemático, no en el pitagórico, por supuesto– constituye por lo común un elemento cuantitativo y, por lo mismo, representará el aspecto indeterminado de la materia. Sin embargo, a la hora de atender a relaciones de cualidad, será la unidad la que encierre la infinita serie numérica. La permanencia del número en el terreno de lo informe no será sino la reducción a la cantidad de aquello que, en su extremo opuesto, se manifiesta como cualidad, como cosmos pleno y unitario. Lo substancial consistirá en un ser únicamente constituido a base de cantidad. Esta reducción de la forma a su elemento cuantitativo, no conllevará la inexistencia de la cualidad, sino que simplemente será indicio de que esta última se ha ocultado. Tomando las palabras de René Guénon expuestas en *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*, compartiremos con él aquello que afirma a modo de interrogación: “¿No son acaso las formas geométricas la forma misma sobre la que se apoya todo simbolismo «figurativo» o gráfico [...]? Debe verse con facilidad que este tipo de geometría, lejos de referirse únicamente a la cantidad pura, resulta por el contrario esencialmente cualitativa” (1997, 13).

Trataremos, por consiguiente, de salir de la sombra para así adentrarnos en una intelección simbólica, relacional, del universo estudiado. En éste, cuanto por lo común se perciba de lo real, de las formas y del lenguaje, será lo arraigado en la superficie, lo meramente visible, no su esencia, constituida por la forma viviente, cuya contemplación sólo se alcanzará mediante una inmersión profunda en los órdenes elementales del ser. Será en éstos en los que Valente encuentre un mundo de indeterminación, de potencialidad absoluta, un espacio puro tanto creador como destructor. La adquisición de la forma desde la materia, de la luz desde la oscuridad, requerirá de un posterior desarrollo, un ejercicio de abstracción desde lo amorfo a lo realizado, a lo unitario, al número como cualidad, no como mero soporte material.

Por todo ello, siguiendo a Ernst Bloch, en alusión a este doble proceso de descenso inicial y posterior ascenso, creemos que

una mirada profunda se corrobora por hacerse doblemente abismal. No sólo hacia abajo, que es el modo más fácil, más literal, de ir al fondo.

Porque hay también una profundidad hacia arriba y hacia delante, la cual se incorpora abismos de abajo. Hacia atrás y hacia delante son así como el movimiento de la noria, cuyos cangilones van sumergiéndose en el agua y extrayéndola. La verdadera profundidad tiene siempre lugar en un movimiento de doble sentido. (197)

A partir de aquí podremos comprobar cómo una vez que el poeta toca fondo, una vez adentrado de lleno en la materia de la creación, comienza a crear formas ricas en relaciones analógicas, simbólicas, imágenes que se adentran como rayos de luz en la expresión del poema y fructifican a modo de cualidades certeras, lindantes, por consiguiente, con un plano plenamente espiritual.

El desenmascaramiento de la realidad hasta entonces impuesta se radicalizará en estos momentos en que el poeta logra dar con una naturaleza carente de sedimentos. Este aspecto será aplicable, desde luego, al recorrido que irá sufriendo el lenguaje: “La interpretación estaba viciada, no porque no comprendiéramos los signos sino porque los textos fueron corrompidos” (Valente 2006, 33). Será en estos momentos, una vez alcanzada la naturaleza sin mácula de la expresión, cuando el poder generador de ésta irradie por completo mediante la creación de relaciones analógicas. La imagen, en estos casos, apuntará hacia un orden superior, pues remitirá a una idea, la simbolizará siempre que el canal entre materia y forma no quede obstruido, no haya sido usurpado por los profanadores, los ladrones de sentido, denostados representantes de la ortodoxia contra la que el poeta luchará.

La búsqueda de un sentido último será realizada, en consecuencia, desde los estratos más profundos de la materia, de la creación. Allí, en este mar furioso y policromado, rico en fuerzas pero pobre en certezas, quedará varado el poeta poco antes de alzarse una vez más en pos de símbolos espirituales y unitarios capaces de dotar de completitud a su voz. Señala María Zambrano, según nos recuerda Peinado Elliot, que “la entrada en las cámaras del alma tiene la finalidad de sacar a ésta de su entierro. [...] Después de descender a la muerte-noche se produce el ascenso a la luz: lo separado ha sido reconciliado, lo oculto sale a la luz y, de este modo, a la vida, mediante el canto” (522). El canto, una vez que queda aunado de raíz al origen, se distancia de su naturaleza caótica y dionisiaca y es presentado como estructura de orden formal, tendiendo sus brazos hacia la luz a modo de imagen creadora, forma formante —empleando la terminología propia de Luigi Pareyson— en la que convergen a un mismo tiempo realidad sensible y fuerza espiritual.

4. EL CENTRO Y LA CRUZ

La permanencia en un mundo lunar desde el cual tratará de elevarse el creador irá acompañada de la noción de centro, formación clave en el pensamiento de José Ángel Valente. Ya en *Treinta y siete fragmentos* habíamos observado al ave que “no se podía saber si volaba o estaba clavada por un eje de luz en el cielo vacío” (Valente 2006, 35); eje, centro o núcleo generador de donde habrá de surgir un abundante imaginario poético. La convergencia entre verticalidad y centro determinará, de acuerdo con Corbin, la permanencia en un estrato inferior dentro de un eje atemporal, espiritual. El ave, símbolo de ascensión asociable al vuelo de la palabra poética, gozará de una posición ajena al discurrir usual de la lengua. El trasvase de un lenguaje temporal a otro mítico o poético constituye la primera de las desviaciones que este encuentro en el eje vertical posibilita. Del mismo modo, la piedra, “el poema o la piedra, / el don de lo imposible” (Valente 2006, 377), podrá comprenderse como centro en la medida en que se revela como espacio de reunión de contrarios, atesorando potencialmente todas las cualidades concentradas en la creación.

De acuerdo con Max Jacob, el descenso poético “se acompaña de un flujo ascendente de destellos líricos. Y esos destellos son palabras, asociaciones de palabras” (52). La voz situada sobre el eje horizontal-vertical participará del reposo y del cambio a un mismo tiempo. Del reposo en tanto que principio esencial desde el que se proyectan manifestaciones vivas, en constante metamorfosis. Del cambio en cuanto que, siendo su pulsión esencial una, son infinitas sus manifestaciones a través de las diferentes imágenes, resultando de ello un espacio simbólico amplio y capaz de reunir, en última instancia, la palabra poética con la divinidad, comprendida evidentemente como totalidad.

La asociación, por otra parte, entre ave y palabra, encontrará su proyección natural en figuras que aúnen sustancia y espíritu en una completa unidad, como pueden serlo el árbol o el hombre, símbolos que aluden tanto a cualidades pasajeras como a aquellas otras eternas. Este hombre desarrollado en su plenitud, como totalidad, se relaciona con el poeta puesto que aún en su seno una naturaleza histórica con otra atemporal representada por su asociación tanto a fuerzas ctónicas como a fuerzas etéreas. El mismo valor será el poseído por la cruz,² objeto de estudio por parte de Valente, tal y como observamos en el siguiente texto en torno a la pintura de Tàpies tomado de *Material memoria* (1979):

Árbol axial, eje de la extensión y de la altura, la cruz es el símbolo unificador de la materia viva del mundo. [...] Símbolo de esa negación o de la negación negada es la cruz, donde converge lo que se complementa, donde se integran los contrarios, donde el eje solsticial y el eje equinoccial se cruzan; donde lo activo y lo pasivo fecundan y el yin y el yan se encuentran. (Valente 2006, 390)

Sobre el eje vertical, siempre con el apoyo inferior del eje horizontal, se deslizará el verbo, el ave, en busca de una luz no desligada de su raíz, iniciándose un proceso de espiritualización coincidente con la representación del ave a pleno vuelo, desprendida de toda gravedad capaz de atraerla hacia la tierra.

En relación con este aspecto, el eje vertical, mencionará Valente en *Tres lecciones de tinieblas* (1980), “es el de las letras, que permitirán leer, como en un acróstico, todo el lenguaje y en él toda la infinita posibilidad de la materia del mundo” (2008, 403). El sentido parte de la potencialidad y apunta hacia el acto, hacia el reposo de lo cambiante sobre lo eterno.

En este estatismo logrado una vez anclado el eje horizontal sobre el vertical, fuerzas de progresión y fuerzas de regresión se van a aliar para alcanzar un crecimiento completo, un apogeo de la palabra comprendido como fructífero cruce entre materia y forma. En consecuencia, podemos leer en las páginas de *Mandorla* (1982) los siguientes versos: “Suena / bajo las aguas ciegas / como latido o germen / un vuelo inmemorial / de pájaros solares” (Valente 2006, 413); en ellos asistimos de nuevo a la mencionada convergencia entre el eje horizontal y el eje vertical. En referencia con este hecho conviene observar que “la dirección horizontal en la que se desarrollan las modalidades de todos los estados [...] implica, así como los planos verticales que le son paralelos, una idea de sucesión lógica, mientras que los planos verticales que le son perpendiculares corresponden correlativamente, a la vida de simultaneidad lógica” (Guéron 2003, 93), simultaneidad que podremos apreciar en los siguientes versos descriptivos de metamorfosis: “El gato es pájaro. / Salta de su infinita / quietud / al aire. / Se hace presa. / Es cuerpo, presa con su presa. / Vuela. / Desaparece hacia el crepúsculo” (Valente 2006, 452), en los que la rápida ascensión viene posibilitada por la liberación de las características específicas propias de cada uno de los sujetos. La dinámica se va a generar, en consecuencia, gracias a una identidad de esencias de orden simbólico.

Frente a esta proyección vertical potencialmente infinita –exactamente igual que aquella otra horizontal encadenada al devenir temporal–, hemos de

comprender, en cambio, el eje axial como espacio de epifanía donde se dará una reunión de imágenes y, a su vez, como lugar desde donde surgirá una proyección de todas ellas, constituyéndose por ello en bisagra entre mundo fenomenológico y mundo ontológico. Este centro, obviamente, no responderá a una orientación física sino espiritual, siendo exactamente el mismo que el representado en numerosos poemas del autor por un ojo comprendido no como órgano de visión externa, sino interna. Así, cuando Valente se fije “en el líquido fondo de tus ojos” (2006, 448), asistiremos a aquella circularidad propia del órgano de visión que nos remitirá a un espacio de confluencia o reunión de formas y, a su vez, a otro de proyección de todas ellas. “El círculo es un símbolo de la psique” (Jung 1995, 249), mencionará el psicólogo suizo constatando la relación existente entre mundo anímico y mundo fenoménico. Este centro, para concluir con el presente aspecto, sea cual sea su representación, no se mostrará de modo aislado, sino que, de modo latente o patente, irá acompañado de una proyección externa que en algún momento habrá precedido a la forma observada ahora como concentrada, esférica. A la unidad se llegará, en consecuencia, por medio de una búsqueda cuyo término coincide con un salto cualitativo de la existencia al ser, del número a lo infinito.

5. DEL DOBLE CÍRCULO

El espacio cóncavo –tan presente en la obra de Valente–, el lugar del dios, aparecerá en un orden cercano al representado por el núcleo, siendo así tanto punto de inicio como de llegada: “Asciendes como / poderoso animal / por la pendiente húmeda / del aire donde / me engendras, cuerpo, en tu latido cóncavo” (Valente 2006, 452). Como lugar sagrado vendrá en numerosas ocasiones acompañado de un desgarró cósmico delimitado por la salida de un estadio inferior y la llegada a otro superior, la salida de una cueva oscura y la concreción en la almendra divina. El intervalo transcurrido entre el abandono de un estadio y el acceso al siguiente será representado mediante la lucha contra el ángel, lucha ciega, oscuridad que presagia la llegada del alba; momento en que noche y día se muestran convergentes como lograda unión entre mundo exterior e interior.

Tras estos periodos de disociación, se alcanzará, en versos como los siguientes, la salida de la luz hacia la superficie: “Cuerpo, lo oculto, / el encubierto, fondo / de la germinación, / la luz, / delgados hilos / líquidos, / medullas, / estambres con que el cuerpo / alrededor de sí sostiene / el aire, bóveda, /

pájaro tenue, terminal, tejido / de luz corpórea al cabo / el despertar” (Valente 2006, 449). La transparencia, asimilable con la visión plena, será simbólicamente mostrada ascendiendo hacia la bóveda donde se encuentra el ojo del creador. Elementos nocturnos o lunares, y diurnos o solares, convergen nuevamente en este eje del imaginario. Acontece así un estado cristalino al quedar aunados cuerpo y espíritu, materia y forma, de modo que lo que previamente se observaba como un sol abrasador, “del rojo violento que ha entregado / toda su sangre al sol” (Valente 2006, 288), rasgo de dominio impositivo, se descubre ahora como visión interna, luminosidad generada por el sujeto lírico a raíz de la unión entre polo terrestre y celeste:

Venías, ave, corazón, de vuelo,
venías por los líquidos más altos
donde duermen la luz y las salivas
en la penumbra azul de tu garganta.
Ibas, que voy
de vuelo, apártalos, volando
a ras de los albores más tempranos.
Sentirte así venir como la sangre,
de golpe, ave, corazón, sentirme, sentirte al fin llegar, entrar, entrarme,
ligera como luz, alborearme. (Valente 2006, 455)

La visión se interioriza y surge entonces el conocimiento como unidad suprema, quedando atravesado el crisol de sombras así como superada la oposición entre luz y oscuridad en la medida en que el sujeto quedará afirmado sobre su divina interioridad.

Señala Merleau-Ponty que

l'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors "l'autre côté" de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même. (18-19)

La comunión entre fenómeno poético y fenómeno religioso se aprecia ya en esta explicación definitoria de cuanto acontece en la obra del poeta cuando parte de una permanencia en la materia y progresa decididamente hacia un plano ontológico alejado de una comprensión existencial, histórica, del len-

guaje y del ser. El sujeto, como hemos observado, se hundirá en la noche en un primer momento para posteriormente surgir con fuerza hacia lo alto antes de hacerse centro o piedra. De este modo se cantará “desde la noche y para la noche, porque en verdad el viaje iniciado por Valente es similar al del místico, y su aspiración última es la búsqueda de esa noche oscura” capaz de iluminar las más altas esferas (Cañas 187). En este punto el creador no podrá decirnos si su palabra es de naturaleza ctónica o celeste, pues ambos órdenes fundan su reino sobre ella. El reflejo –como señala Merleau-Ponty– de la una sobre la otra, dotará al verbo de Valente de una fuerza hasta este momento no alcanzada a lo largo de su poesía. Las tensiones generadas a uno y otro lado de la vertical no ofrecen, sin embargo, aclaración alguna de aquello que constituye la búsqueda del sujeto, “NO PUDE descifrar, al cabo de los días y los tiempos, quién era el dios al que invocara entonces” (Valente 2006, 501), no distinguiéndose aún el cuerpo deseado, aprehendiendo tan sólo la extensión sin límites, la amplitud de un horizonte cada vez menos constreñido por formas sólidas, reacias a la entrada del espíritu.

El estado de completitud no se prolongará, sin embargo, a través del tiempo, reiniciándose al poco la búsqueda pues resulta constante la intención de traspasar el velo del firmamento: “Este poema vive del incesante exilio de sí mismo. Ausente de todo, lo busca todo” (Domínguez Rey 25), dado que no hay espacio sagrado donde permanecer ajeno a toda búsqueda y metamorfosis. El poeta, en la medida en que se empeña en indagar un absoluto desde la duda, hace de su mundo un lugar gris y cerrado, y de su experiencia una errante andadura.

Frente a esta separación, frente a la tiranía de la búsqueda constante, la mandorla, el doble círculo, quedará como expresión de la unión entre aspectos superiores y aspectos inferiores. De acuerdo con Juan Eduardo Cirlot, este elemento significa “el sacrificio perpetuo que renueva la fuerza creadora por la doble corriente de ascenso y descenso (aparición, vida y muerte, evolución e involución)” (303). En definitiva, no se trata sino de un retorno a la forma cósmica original. Las fuerzas creativas toman en este momento sus nutrientes tanto de la vida como de la muerte, de la luz y de la oscuridad, aspecto perfectamente apreciable hacia la última etapa del poeta, donde, tomando el siguiente ejemplo extraído del poemario *Cantigas de Alén* (1996) podremos leer,

Cerqué, cercaste,
cercamos tu cuerpo, el mío, el tuyo,

como si fueran sólo un solo cuerpo.
 Lo cercamos en la noche.
 Alzose al alba la voz
 del hombre que rezaba.
 Tierra ajena y más nuestra, allende, en lo lejano.
 Oí la voz.
 Bajé sobre tu cuerpo.
 Se abrió, almendra.
 Bajé a lo alto
 de ti, subí a lo hondo.
 Oí la voz en el nacer
 del sol, en el acercamiento
 y en la inseparación, en el eje
 del día y de la noche
 de ti y de mí.
 Quedé, fui tú.
 Y tú quedaste
 como eres tú, para siempre
 encendida. (Valente 2006, 510)

La unión será absoluta y, desde luego, encarna perfectamente las intenciones de Valente encaminadas a la reunión de estratos hasta ahora irreconciliables. Será en estos instantes cuando un orden hasta el momento obediente a la razón quede restaurado pues las aguas, los ríos, “tan húmedos de madre” (Valente 2006, 526), empapan de vida la sustancia poética. Este estado de completitud supondrá la superación de toda dialéctica, de toda tensión constante como modo de transformación de la naturaleza. Llegados a este punto, la función simbólica permitirá la reunión de los diferentes estratos poéticos, motivo por el que cualquier manifestación será válida como expresión directa, súbita, del espíritu creador.

La presente traslación desde un universo sensible a aquel otro habitado por esencias, concederá a José Ángel Valente la posibilidad de llevar el lenguaje hacia un grado de polivalencia cercano a la carencia total de causalidad lógica, a una sintaxis inhabitual, ya que en estos momentos la unión verbal no se realiza de modo racional sino simbólico en función de la cadena de imágenes que a través de su poesía se habrá ido consolidando.

En un orden cercano, cabe indicar que ya en el póstumo *Fragments de un libro futuro* (2000) nos acercamos a un mundo desgarrado donde queda roto el equilibrio entre un orden temporal y otro espiritual. Por consiguiente, en la medida en que el eje histórico queda dañado por la dolorosamente cercana desaparición del poeta, el sistema simbólico se va a presentar herido, atentando a su vez contra el eje vertical dado que el dios buscado desde un primer momento de su escritura no responde ya en esta etapa agónica de la misma. La necesidad de Dios se acentúa. El cosmos comienza en estos momentos a palidecer,

Todo se deshacía en el aire.
 La historia como el viento dorado del otoño
 arrastraba a su paso los gemidos, las hojas, las cenizas,
 para que el llanto no tuviera fundamento.
 Disolución falaz de la memoria.
 Parecía
 como si todo hubiera sido para siempre borrado. (Valente 2006, 545)

6. HORIZONTALIDAD, VERTICALIDAD Y NÚCLEO

Celebraba Hegel la “unidad que forman la existencia general o universal de la naturaleza y el espíritu autoconsciente, que en su realidad aparece como estando frente a aquella existencia, es decir, como contrapuesta a ella” (808); esta idea se corresponde con la natural tendencia de la conciencia a avanzar, a desear, a ser –en definitiva– creadora y no objeto pasivo, todo ello al tiempo que, paralelamente, se acusa un anhelo por ser centro y no periferia, por no ser sujeto que busca sino objeto de búsqueda, núcleo de la creación. Esto mismo es cuanto vamos encontrando en la poesía de Valente. De esta manera, en el poema “Pájaros”, de *Mandorla*, podemos leer que “el pezón es el centro / de la nocturnidad / y el vuelo busca el centro” (Valente 2006, 413), dibujándose un cuadro donde, por una parte, se asiste a una indagación y, por la otra, espera ya el centro. Este núcleo, evidentemente, es asimilado a la mandorla, eje o verbo cruzado por la sustancia poética horizontal y por la vertical; materia y forma, en fin, de la creación. Añade al respecto Titus Burckhardt que “las figuras geométricas, «fundamentales» o «centrales», son, en el espacio, las representaciones más directas de los prototipos universales” (17), prototipos, dada su naturaleza inaprensible, relacionados siempre con términos absolutos,

imposibles de ser designados de manera directa, habiéndose de recurrir para su constatación a un lenguaje intermediario que los muestre por medio de cuerpos, de formas plásticas.

6.1. Formas y colores de la creación

En relación con las diferentes agrupaciones consolidadas por los objetos poéticos, merece la pena destacarse la existencia de tres campos delimitados tanto por su forma: ya caótica, ya organizada, ya indeterminada, como por su color: oscuro, intermedio o albo. Como hemos señalado, la referencia a lo absoluto vendrá asociada tanto con la oscuridad total como con la luz pura, es decir, por dos extremos registrados poéticamente por medio de tensiones en última instancia ajenas al propio poeta, quien participará existencialmente de cromatismos intermedios pero no de aquellos abismos lejanos e imposibles de concretar.

“Lo dado a lo blanco –indica Paul Klee– es la luz en sí. [...] Habrá pues que apelar al negro e incitarlo al combate; combatir la omnipotencia de la luz” (63). Situados a ambos extremos de la vida, luz y tinieblas se confirman como polos de atracción de la multiplicidad fenoménica: “La lenta piedra va / escondiéndose en sombra / por sus entrañas mismas engendradora / La piedra ha parido la noche. / Ha dado a luz la noche. / Luz-noche, acógenos en ti. / En tu secreto seno” (Valente 2006, 569). Como expresión de la unidad o de la absoluta indeterminación, al blanco, luz pura, y al negro, carencia total, les serán sacrificados todos aquellos rangos parciales formando una escalera que asciende o desciende rápidamente a través del espacio poético. La visión infinita alcanzará, una vez que quede desplegada más allá de las formas transitorias, el territorio abismal de lo diurno o lo nocturno, quedando el poeta eclipsado por la rotundidad de ambos, siendo así que “La Poesía –empleando la expresión de Carlota Caulfield– es en Valente visión y revelación” (89), revelación que situará al sujeto lírico ante el espacio divino, espacio indescifrable para nuestro creador, al que le resultará imposible definir el objeto alcanzado: “Quién podría haber visto que nadie andaba bajo la noche / ni quién saber que, roto el velo, había una esponja seca, / abierta la ventana un muro ciego” (Valente 2006, 290).

Nuevas tonalidades surgirán cuando la visión del poeta no se ciegue en la infinitud sino que participe de la materia sensible. En dichos momentos, una gama viva, menos abstracta, “(colores en lugar de simples trazos), [sur-

girá] desde el instante en que un interés meramente intelectual es substituido por una participación afectiva” (Jung 2002, 242). De este modo cada espectro queda asociado a un determinado proceso espiritual que, partiendo de tonos rojizos y cálidos, correspondientes a la activación de fuerzas espirituales, es elevado hasta tonos tendentes al reposo substancial, como, por ejemplo, el azul u otros tonos fríos remitentes a estadios previos a la máxima claridad, a la luz blanca del alma, espiritualmente la mayor actividad. Por su parte, la aparición de tonos verdes denotará un estado de cambio, de transformación y fluctuación entre cada uno de los dos polos extremos. El color como irradiación visual de formas conceptuales, aspecto estudiado dos siglos atrás en la Alemania romántica –Goethe, Carus, Schopenhauer–, y retomado nuevamente a inicios del siglo XX –Klee, Kandinsky–, nos permitirá dar un paso más en nuestra intención de comprender el significado de estos fenómenos primarios en la obra del autor orensano.

Desde estas pautas podemos lograr una adecuada comprensión, por citar un ejemplo clarificador, del poema “Cerámica con figuras sobre fondo blanco”, de *Interior con figuras* (1976), en el que leemos: “Cómo no hallar / alrededor de la figura sola / lo blanco. / [...] Cómo no hallar / alrededor del loto / lo blanco. / [...] Cómo no hallar / alrededor de la palabra única / lo blanco. / [...] El fondo es blanco” (Valente 2006, 341). Asistimos en él a la concreción de las imágenes en la permanente unidad. Dado que todos los colores resultan absorbidos por la luz blanca, no hay aquí descomposición alguna, como sí la habrá en cambio en el proceso que conduce hacia este albor desde la carencia total de activación espiritual propia de la oscuridad. Valga recordar que la esencia formal tiene su cima en la unidad, espacio del dios, y su base en la multiplicidad, espacio de una materia no por ello ajena a lo divino, como ya señalamos con anterioridad.

En este punto cabe destacar una asociación entre el poeta, Orfeo y el dios despedazado en aquellos momentos en que acontece la caída, el descenso hacia la noche, el paso de la unidad a la sustancia, al fenómeno cuantitativo.³ Asimismo, la eternidad, como espacio y tiempo de unidad, por idénticos motivos a los anteriormente expuestos, vendría a ser representada por la luz blanca en aquellos momentos en que la unidad de lo real preside el canto del poeta: “Como en un gran salón desierto al cabo los espejos / han absorbido todas las figuras, / tal en el centro inmóvil bebe / la luz desnuda todo lo visible” (Valente 2006, 365), asistiéndose en estos versos de *Interior con figuras* a un espacio, a un mundo, donde la claridad de la mirada ha abolido toda manifestación

convergiendo en pura y desnuda luz, situación perfectamente explicada por Machín Lucas cuando indica que “desde ese blanco del vacío es desde donde se puede regenerar todo ya que no está adulterado ni por cromatismos artificiales ni por sonidos corrompidos” (279), quedando ante el poeta un espacio apto para ser habitado por el más puro vacío o por lo divino, un espacio pleno de potencialidad.

Vayamos al extremo opuesto, al negro, a la ciega oscuridad. Éste, junto con sus variantes, azul oscuro y ocre, viene a determinar, por lo común, al contrario que el blanco, lo absoluto pasivo, la materia inerte o carencia espiritual. La sombra, la noche, será espacio de reclusión, “cuerpo sombrío de la luz” (Valente 2006, 485), según leemos en *Al dios del lugar* (1989), reverso de la claridad espiritual una vez que todo aquí es sustancia, amorfa materia ajena a toda iluminación anímica. Esta oposición luz-oscuridad resultará usual en la poesía del autor en la medida en que, como vamos estudiando, el mundo será creado o descompuesto como resultado de la convergencia u oposición de contrarios:

Escribo desde la noche,
desde la infinita progresión de la sombra,
desde la enorme escala de innumerables números,
desde la lenta ascensión interminable,
desde la imposibilidad de adivinar aún la conjurada luz,
de presentir la tierra, el término,
la certidumbre al fin de lo esperado. (Valente 2006, 299)

El poema es explícito en cuanto a sus correspondencias: noche como polo profundo, como opacidad de los sentidos, oscuridad como reino de los “innumerables números”, como adoración de lo cuantitativo allí donde se hunden la carencia de individualidad, la luz y la conciencia.

El tono gris, por su parte, se mostrará cercano al negro. De acuerdo con Juan Eduardo Cirlot, su aparición indicará “neutralización, egoísmo, abatimiento, inercia, indiferencia, es el color de las cenizas” (141). Dada la generalización en la que caen estas explicaciones, puesto que no conviene entrar en lo alegórico, en el mundo de la convención, observaremos estos aspectos corroborándolos con las palabras de Valente.

En la obra del poeta, con el tono gris se entra en un espacio de abandono, de no discernimiento, de confusión, tal y como leemos en “Picasso-Guernica-Picasso: 1973”, de *Interior con figuras*: “El espacio infinito de una sola agonía,

/ las repentinas formas rotas / en mil pedazos de vida violenta / sobre la superficie lívida del gris” (Valente 2006, 350). La carencia de vida, de pulsiones, resulta en cualquier caso, en no pocos poemas, próxima a la aparición de nueva vida. El gris desvela, asimismo, un matiz de transición hacia lo hondo, hacia la oscuridad; de esta manera, en *Material memoria* se nos presenta lo gris como principio de indeterminación, emanación primera de la noche o destello último del día, tonalidad habitual en esta etapa de su obra dominada por una poética del límite, siempre merodeando en torno a extremos nunca aprehendidos, nunca definidos. Señala Díaz Gamboa al respecto que

los límites son inducidos a trasladarse por los efectos de un continuo de luz, rumor, silencio y vacío. Los límites de este proceso de *unificación de la materia* afirman la infinitud de las relaciones, la generalidad, lo indeterminado, y pueden ser contemplados, hasta cierto punto, desde el concepto de *continuo*. (426-27)

Cercana a este concepto de límite como elemento de transición, la ceniza, materia descompuesta, desposeída de unidad, principio de vida y de muerte encarnada por el Ave fénix, se mostrará en la poesía de Valente como ejemplificación primera del simbolismo del gris: “HAY una quieta paz metálica en el aire bajo el tendido gris que el lago inmóvil multiplica. Plata color ceniza el agua, el ala, el vuelo, el aire, el tuyo, el de esta ausencia” (2006, 500). El gris, las cenizas, se muestran aquí como presagio del abandono absoluto, espacio de ocultación:

El gris niega la forma, construida de los vacíos, los huecos, los espacios que confirman la poesía. Podríamos hablar de una lucha sin tregua con el gris para conseguir la posesión, para conseguir la percepción del purísimo azul, que representa la perfección de la mirada y es inmaterial, transparente, está preñado de vacío acumulado. (Valcárcel 20)

En cuanto a los tonos intermedios anteriormente aludidos, observamos en ellos una serie de transiciones que designarán estadios espirituales nómadas, búsquedas orientadas hacia los márgenes de su creación. Ya mencionamos, en lo relativo a este aspecto, que la poesía de José Ángel Valente quedará especialmente fijada a los extremos, resultando por ello habitual encontrarnos al término de estos periodos de búsqueda tonos cercanos al negro, al blanco y

al gris. Por otra parte, cuando estos tonos intermedios aparezcan, lo harán, generalmente desde su cromatismo elemental, índice de pureza y, por ello mismo, manifestación inequívoca de “fenómenos emotivos primarios” (Cirlot 141). Así, el amarillo se presenta como color próximo a una naturaleza aérea. Pese a su asociación solar y, por lo tanto, su proclividad a mostrarse usualmente como imagen de poder, en nuestro autor denotará lividez, materia en decadencia ya apenas perceptible y al borde de lo ausente, tal y como leemos en los siguientes versos: “Pero hay días, tal vez, / en que nos duele saludar nuestra piel, / contemplar nuestra piel que amarillea” (Valente 2006, 780), del poemario inédito *Nada está escrito* (1953), perteneciente a una época temprana donde la carne se presenta como elemento consumido por el tiempo. La materia, una vez más, se ofrece como objeto a desgastar, siendo una y otra vez el espíritu cuanto pueda, tal vez, sobrevivir a su ausencia.

Próximo al blanco y símbolo de trascendencia, de abstracción y pensamiento, el azul se desligará de su usual asociación al elemento celeste dado que éste, por lo general, tomará en la obra de Valente una tonalidad gris como signo de división entre un plano existencial y otro metafísico: “¿Escribiste este cielo tú, formaste tú / el lomo gris del animal celeste / que el río arrastra con sus aguas?” (2006, 477). Este azul se manifestará como espacio de profundidad, como aguas oscuras tendentes a lo opaco, sin apenas lugar para tonos más puros y cristalinos. El azul quedará como representación de lo trascendido únicamente en aquellos momentos en que se presiente la posibilidad de traspasar el muro que separa al sujeto del infinito, mostrándose entonces como “azul [que] palidece hacia lo blanco” (Valente 2006, 436), tal y como leemos en “Pájaro del otoño”, de *Mandorla*. En este último caso en el que la pureza del color apunta hacia el dios carente de forma, hacia lo blanco, el tono azul podría encuadrarse como punto límite de lo que Daydí-Tolson denomina “técnicas de resonancia”, aludiendo con ello a “diversos procedimientos expresivos que, aunque difieren bastante entre sí, comparten al menos una característica común: la capacidad de suscitar ecos y correspondencias múltiples” (280).

Podemos entender el recién aludido “Pájaro del otoño” como un recorrido por las escalas cromáticas en las que habitualmente se mueve el poeta:

El azul palidece hacia lo blanco.
El rojo halla en lo negro
su redoblada ausencia.

El amarillo
 desciende todas las escalas
 hasta entrar en lo gris.
 Pájaro largo del otoño acuérdate
 de mí,
 y de este canto,
 cuando estés en tu reino. (Valente 2006, 436)

El texto acompaña el vuelo del pájaro, que se pierde en las profundidades de lo insondable hacia lo infinito. Amarillo y gris, en su indefinición y su espectro amplio, se irán progresivamente aproximando. El amarillo, según Cirlot, “surge de las tinieblas como mensajero de la luz y vuelve a desaparecer en la tenebrosidad. Es el color de la intuición, es decir, de aquella función que, por decirlo así, ilumina instantáneamente los orígenes y tendencias de los acontecimientos” (140). Cabe mencionar que en tanto el azul –tal y como observamos en el anterior poema– colindará con el blanco en su gradación ascendente, el rojo –sin ser un color abundante en la obra del autor– gozará de más protagonismo que el azul una vez que el poeta empleará, como sabemos, un lenguaje material, apegado a la tierra, al barro y a la sangre.

En otro orden de cosas, como ya adelantamos, no resultará común encontrarnos con un sol teñido de rojo –color de fuerza, de vitalidad, vigor y fiereza– o de incandescente amarillo, sino que el astro –o cualquier otro elemento afín a lo autoritario–, como figura asociada al dominio impositivo, permanente objeto de rechazo por parte del autor, se presentará predominantemente bajo un tinte amarillo-lívido, degradado, símbolo del mando derogado o pronto a claudicar.

Por último, atendiendo nuevamente a los tonos verdes, cabe señalar su infrecuente aparición en la obra de Valente. Como representación de la función perceptiva, el verde queda dañado dado el permanente conflicto que le supondrá al poeta la constante aparición de un límite más inclinado a mostrarnos una realidad o bien gris –siempre que la materia manifieste la opacidad que tanto molesta a Valente–, o bien totalmente oscura o, por el contrario, en más escasas ocasiones, hondamente luminosa –siempre que se haya posibilitado la cercanía con lo absoluto pese a que irremediablemente quede el significado último sin poderse descifrar–. En cualquier caso, en un estadio más maduro de su creación, el orden natural se mostrará cercano a la transparencia, una vez que los esfuerzos por mirar más allá de lo real resuelven todo obstáculo aun

con la pena de no siempre alcanzar un objeto último sobre el que fijar la luz que ahora irradia la mirada: “Poso en fin ante nadie o ante la nada / o ante la pupila transparente / que nunca veo y que me ve” (Valente 2006, 418).

7. DIRECCIONES Y MEDIDAS DEL IMAGINARIO

Tomando como punto de partida esta última aclaración relativa a la función simbólica del color, podremos acercarnos a lo blanco unitario y a lo negro fragmentario ya a través de ritmos binarios dialécticos, ya a través de ritmos ternarios –emergiendo entonces un elemento de síntesis, generalmente representante de la totalidad, como por ejemplo el hombre–, ya a través de cualquier otra variedad de alternancias siempre proclives a mostrar un dinamismo particular observable por medio de movimientos de “catábasis o marcha descendente y anábasis o marcha ascendente, salida en lo manifestado y entrada en lo no manifestado” (Guénon 2004, 55).

Un ejemplo de este sentido ascendente lo encontramos al leer los siguientes versos de *Interior con figuras*: “Una bandada de palomas inunda lo amarillo. / Nacen desde la muerte alas y luces. / Luz y sombra contiguas” (Valente 2006, 352). En este caso el movimiento se habrá realizado a través de una dialéctica de luces y sombras mediante un dinamismo hacia el interior, hacia el centro. Un movimiento de descenso, esta vez precedido de la oposición fuego-agua, lo podemos hallar en el siguiente poema: “CÓMO se abriría el cuerpo del amor herido / como si fuera un pájaro de fuego / que entre las manos ciegas se incendiara. / No supe el límite. / Las aguas / podían descender de tu cintura / hasta el terrible borde de la sed, / las aguas” (Valente 2006, 384); tornando el poeta a nutrir su expresión con esas aguas en las que florece el universo creativo.

Esta inclinación hacia el descenso, se manifiesta de modo especialmente relevante a partir de *Breve son* e incluso ya en *La memoria y los signos*, donde la concurrencia hacia las mencionadas aguas resulta asimilable a un proceso de exilio interior denotando con ello que el sujeto poético se encuentra en una posición descentrada tendente, en consecuencia, a la búsqueda del centro, “Y ahora, una y otra vez, volver / a la misma palabra / como al nocturno vientre de la hembra. / Volver, bajar en círculos concéntricos, / igual que el ave cae desde muy lejos / sobre la palpitante entraña de su presa” (Valente 2006, 288). El poeta tratará de alcanzar la convergencia en un eje axial de todas aquellas tensiones manifestadas anteriormente. Según manifiesta Peinado Elliot, “la

proliferación de elementos aislados manifiesta la pérdida de poder del sujeto [...], la derrota del yo como centro o punto de visión desde la cual es posible organizar el mundo” (517); sin embargo, a medida que su poesía se despoja de aquellas imágenes no estrictamente necesarias para la concreción de su objeto, en la medida, por lo tanto, que depura su verbo, la capacidad de unificación simbólica se acentúa ganando con ello en hondura y densidad el universo estético y, por supuesto, el propio verbo.

8. DESCOMPOSICIÓN MATERIAL

Hasta el momento hemos podido observar en la poesía de Valente una inclinación hacia lo profundo, así como una paralela necesidad de trascendencia. Esta última se presentará de manera más infructuosa en la medida en que el poeta carecerá en esas alturas de realidades sobre las que asentar su expresión. Como hemos mencionado, ambos polos poéticos quedarán configurados ya por medio de una unidad, ya por medio de un conjunto fragmentado, refiriéndonos siempre a estados del alma, tal y como va a señalar Fanny Rubio cuando hace alusión a un “proceso interior que lleva hasta el reencuentro con el origen, energía inicial, hasta alcanzar el renacer en los centros profundos [...] por la secreta escala” (67).

Por su parte, Ellen Engelson Marson declarará que el poeta se asemejará al Cristo,⁴ representante de un ritmo de muerte y resurrección y, paralelamente, de unidad en la trinidad, comprendida ésta como la relación entre aquellas tres manifestaciones usuales del tiempo: “La tarea del Cristo se asocia claramente con la del escritor [...]. Este Cristo-poeta es una fuerza destructora / creadora; deshace el templo (lo externamente ritual, lo vaciado de sentido) para hallar el prístino espíritu ya perdido (la palabra auténtica)” (194). El poeta se mostrará inclinado hacia la unidad, pues en ella encontrará tanto su origen como su sentido último; a ella se dirigirá una vez logre alzar el vuelo hacia un plano etéreo, siendo, en cambio, en la trinidad, en una dimensión histórica, donde encuentre su lugar para cantar pero también para morir, muerte necesaria del verbo dado que tratará de renacer en un orden no encadenado a los tiempos.

Por oposición, el proceso de permanencia en el centro, de regreso a la unidad, indicativo de haberse superado un estado dado a la dialéctica, una lucha de fuerzas –pues éstas pasan de habitar el exterior para recluirse en el interior–, lo podemos observar en los siguientes versos extraídos de *Frag-*

mentos de un libro futuro: “TU SÚBITA presencia. / Toda luz irrumpe duradera, dura / como la piedra. / Vienes / tan inmóvil, tan adentro de ti. / Lo hondo. / En tu sola existencia, / tu sola luz, estás / ardiendo para siempre” (Valente 2006, 568). En este último caso conviene recordar una vez más que la esfera, la piedra, será representativa de la unidad, del centro, de la inmovilidad en torno a la cual orbitarán múltiples elementos en permanente transformación. Próxima a estos últimos, la exterioridad absoluta, dada su naturaleza infinitamente fragmentaria, no participará de una metamorfosis propiamente dicha, pues todo en ella es cantidad, no existiendo aquí espacio para el ser, la individuación, la cualidad. Por ello, podrá tomar parte del movimiento, mas su multiplicidad no tendrá consecuencia alguna al no poseer capacidad de transformación cualitativa, sino simplemente organizativa.

9. SENTIDO Y UNIDAD

Ya al margen de la indeterminación material y su opuesto, la unidad total, “el mundo intermedio, que se puede denominar también mundo anímico, es propiamente el medio en que se elaboran las formas” (Guénon 2004, 100); asimismo, es también el mundo de la palabra como síntesis entre pensamiento y emoción, pues la salida de este espacio apunta por una parte hacia un absoluto indefinible y, por la otra, hacia la materia informe, carente de actividad. El verbo, síntesis de estos dos planos, como concreción de ambos en un mismo acto gozará de la posibilidad de reunir sus extremos manteniéndose en un plano tangible. Lo perteneciente a la idea se hará visible posibilitándose una relación de analogía entre lo observado y lo trascendental. Por todo ello, la poesía de Valente manifestará más riqueza de imágenes en un plano real, inmanente a la vida, que en aquel otro espiritual de tintes difusos y apagados.

En cualquier caso, podemos consignar que en un tipo de poesía orgánica, poseedora de una respiración propia, el flujo entre el sujeto y el objeto resultará una constante, pasándose así de la multiplicidad a la unidad y nuevamente de esta última a la anterior como medio de manifestación natural. Guénon explica este hecho con las siguientes palabras:

Los elementos tomados del ambiente para entrar a formar parte de la individualidad humana –lo que constituye una “fijación” o “coagulación” de esos elementos– deben ser devueltos por “solución” cuando la indivi-

dualidad ha terminado su ciclo de existencia y el ser pasa a otro estado.
(2004, 114)

Estos incesantes movimientos formarán parte de un *continuum*, de una alternancia en la que no resulta posible separar lo externo de lo interno, lo superior de lo inferior, a riesgo de impedir la vivencia poética completa.

En la poesía de José Ángel Valente podremos observar, como hemos advertido a lo largo de estas páginas, una doble búsqueda: telúrica, desarrollada en la materia, la una; y espiritual, mantenida en un plano de absoluta trascendencia, la otra. En cualquier caso, lo que en un momento queda fuera, pronto pasará a integrar el núcleo, mientras que éste respirará en el exterior, en la superficie, alimentándose a través del conjunto de imágenes, de símbolos que aúnan la forma con la materia y se manifiestan a través de relaciones geométricas elementales.

Interioridad y exterioridad confluyen, a su vez, con el desarrollo espiritual del creador y de su realización estética, siendo imposible discernir dónde acaba uno y dónde empieza la otra. Por todo ello, el poema abarca desde la sencilla unidad, expresión concentrada y denotativa de infinita potencia, hasta la riqueza sensible proyectada permanentemente hacia el exterior, manifestación del acto creativo, siendo, sin embargo, erróneo aislar la una de la otra, pues precisamente en su estrecho engarzamiento reside lo simbólico, lo esencialmente poético. El conjunto total de formas poseerá valor en la medida en que se puede observar su sentido, en la medida en que se participa de su identificación con cualidades remitentes a un fin ulterior, ya se acceda a él o quede el sujeto, por el contrario, sin concretizar su intención. En definitiva, tendente a la absoluta unidad, la poesía de Valente queda abocada a una reducida variedad, pero no hemos de olvidar que ese derrame formal, numérico, poseerá verdadera naturaleza analógica, es decir, poseerá una tendencia, una idea directriz que es cuanto concede amplitud lírica y, en mayor grado –aun dado lo inacabable de su búsqueda–, elevación espiritual al conjunto de su obra lírica.

Notas

1. Con este término –tomado de Aristóteles–, se denomina en la filosofía medieval a la materia ya individualizada o, empleando términos propios de la escolástica, a la materia “actuada”.

2. Guénon mostrará atención a la cruz desde su asociación con la idea de polo del mundo, de centro espiritual, “puesto que a su alrededor viene a realizarse la rotación del mundo” (2002, 21).
3. Asimilación que recordaba Eugenio Trías al indicar que Orfeo fue “el re-creador ritual, según los misterios órficos, del propio descuartizamiento del niño Dionisos en manos de los pérfidos titanes. Del vapor producido por su fulminante reducción a cenizas provocada por el rayo de Zeus nace el ser humano, a la vez mortal e inmortal (como Orfeo, o como el propio Dionisos)” (53).
4. En este aspecto resulta interesante la identificación realizada por Carl Gustav Jung, quien mencionará que “salta a la vista la analogía con Cristo, que (siendo el único Dios) se genera a sí mismo, se sacrifica voluntariamente y en el rito de la eucaristía realiza mediante las palabras de consagración incluso la inmolatio de sí” (2002, 302).

Obras citadas

- Bloch, Ernst. *El principio esperanza*. Vol. 1. Ed. Francisco Serra. Trad. Felipe González Vicén. 2.^a ed. 3 vols. Madrid: Trotta, 2007.
- Burckhardt, Titus. *Ensayos sobre el conocimiento sagrado*. Trad. Esteve Serra. Sophia perennis. Palma de Mallorca: Olañeta, 1999.
- Cañas, Dionisio. *Poesía y percepción: Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente*. Madrid: Hiperión, 1984.
- Caulfield, Carlota. “Entre el alef y la mandorla: poética, erótica y mística en la obra de José Ángel Valente”, tesis dirigida por Norman Miller, defendida en Tulane University, New Orleans, 1992.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 16.^a ed. Madrid: Siruela, 2011.
- Corbin, Henry. *El hombre de luz en el sufismo iranio*. Trad. María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Siruela, 2000.
- Cuartango, Román G. *Una lectura de Valente*. Santander: Límite, 1999.
- Daydí-Tolson, Santiago. “Los efectos de la resonancia en la poesía de José Ángel Valente”. *José Ángel Valente*. Ed. Claudio Rodríguez Fer. Madrid: Taurus, 1992. 279-94.
- Díaz, Rafael-José. “Dos notas”. *Pájaros raíces: en torno a José Ángel Valente*. Eds. Marta Agudo y Jordi Doce. Madrid: Abada, 2010. 31-38.
- Díaz Gamboa, Sandra Lucía. “La experiencia de los límites en la obra de José

- Ángel Valente y sus implicaciones lógico-matemáticas”, tesis dirigida por Antonio Domínguez Rey, defendida en la UNED, 2009.
- Domínguez Rey, Antonio. *Limos del verbo (José Ángel Valente)*. Madrid: Verbum, 2002.
- Eliade, Mircea. *El vuelo mágico*. Eds. y Trads. Victoria Cirlot y Amador Vega. 4.^a ed. El árbol del paraíso. Madrid: Siruela, 2005.
- Engelson Marson, Ellen. *Poesía y poética de José Ángel Valente*. Nueva York: Elíseo Torres and Sons, 1978.
- Guénon, René. *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*. Trad. Agustín López Tobajas. Orientalia. Barcelona: Paidós, 1997.
- Guénon, René. *El rey del mundo*. Trad. Javier Palacio Tauste. Orientalia. Barcelona: Paidós, 2002.
- Guénon, René. *El simbolismo de la cruz*. Trad. Esteve Serra. Sophia perennis. Palma de Mallorca: Olañeta, 2003.
- Guénon, René. *La gran triada*. Trads. Agustín López Tobajas y María Tabuyo. Orientalia. Barcelona: Paidós, 2004.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Ed. y trad. Manuel Jiménez Redondo. 2.^a ed. Valencia: Pre-Textos, 2009.
- Jacob, Max. *Consejos a un joven poeta*. Trad. José Antonio Millán. Madrid: Rialp, 1976.
- Jung, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Trad. Luis Escolar Bareño. Barcelona: Paidós, 1995.
- Jung, Carl Gustav. *Mysterium coniunctionis*. Trads. Jacinto Rivera de Rosales y Jorge Navarro Pérez. Madrid: Trotta, 2002.
- Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2008.
- Machín Lucas, Jorge. *José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'Oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964.
- Peinado Elliot, Carlos. “Arquitectura y fragmento: análisis de *El fulgor* de José Ángel Valente”. *Revista de literatura* 65.130 (2003): 501-30.
- Romano, Marcela. *Imaginarios re(des)encontrados: poéticas de José Ángel Valente*. Mar del Plata: Martin, 2002.
- Rubio, Fanny. “Exiliado de la convención: la obra de José Ángel Valente”. *Quimera* 106-107 (1991): 62-67.
- Trías, Eugenio. *El canto de las sirenas*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2007.

- Valcárcel López, Eva. *El fulgor o la palabra encarnada: imágenes y símbolos en la poesía última de José Ángel Valente*. Barcelona: PPU, 1989.
- Valente, José Ángel. *Obras completas, I: Poesía y prosa*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. 2 vols. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006.
- Valente, José Ángel. *Obras completas, II: Ensayos*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. 2 vols. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2008.